Das

Verhältnis Thomas Middleton's zu Shakspere.

Inaugural-Dissertation

zur

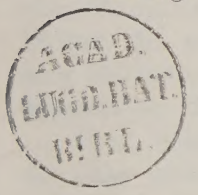
Erlangung der Doktorwürde

der

philosophischen Fakultät Sektion I

der

Ludwig-Maximilians-Universität München



am 10. August 1902 vorgelegt

von

Hugo Jung.

Naumburg a. S.
Druck von Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.)
1903.

Die vollständige Arbeit wird als 29. Heft der von Prof. Breymann und Prof. Schick herausgegebenen Münchener Beiträge zur romanischen und englischen Philologie erscheinen.

Das Verhältnis Thomas Middleton's zu Shakspere.

Die Entwicklung des englischen Dramas vor Shakspere mit der machtvoll zur Höhe stürmenden Klimax in Shakspere selber ist seit langem Gegenstand sorgfältigster Forschung und gründlichsten Studiums. Nicht ganz so günstig bedacht sind bis jetzt die Zeitgenossen und Epigonen des größten der Elisabethaner. Was diese Shakspere, Shakspere ihnen verdankt, ist im einzelnen noch nicht genügend erforscht, das Bild der Literatur jener Zeit also noch nicht so durchsichtig als wünschenswert sein muß.

Ein Stiefkind der Literaturgeschichte nennt Rudolf Fischer[1]) den ca. 1570 als Londoner Kind geborenen Dramatiker Thomas Middleton in seiner Studie über diesen Dichter, die in äußerst geistvoller Weise den Entwicklungsgang Middleton's als Dramatiker durch Analysierung seiner dramatischen Technik festzulegen sucht.

Über Middleton's Leben wissen wir sehr wenig: schon das Jahr seiner Geburt (ca. 1570) steht nicht sicher fest. Daß er eine Zeitlang an einer der beiden Universitäten, wahrscheinlich Cambridge, studierte, scheint aus zahlreichen Anspielungen in seinen Dramen mit Sicherheit hervorzugehen. Von den beiden 'Thomas Middleton', die in den Jahren 1593 und 1596 Mitglieder von Gray's Inn wurden, scheint der erstere unser Dichter zu sein. Wahrscheinlich um das Jahr 1603 verheiratete sich Middleton, ca. 1623 ein zweites Mal.

---

[1]) Fischer, *Thomas Middleton*, in der *Festschrift z. VIII. Allgem. D. Neuphil.-Tage. Wien 1898.*

Die früheste Erwähnung des Dichters findet sich in Henslowe's *Diary* (ed. Collier, p. 221): ein Eintrag vom 22. Mai 1602 nennt Middleton mit Munday, Drayton, Webster und einigen anderen als *joint author* für ein Drama *Caesar's Fall*. Ebenfalls Henslowe verdanken wir die Angabe, daß Middleton einen Prolog und Epilog zu Greene's *Friar Bacon*, mit Dekker, Drayton, Webster und Munday zusammen ein Stück *Two Harpies*, und, zum erstenmal als selbständiger Autor, eine Tragödie *Randall, Earl of Chester* verfaßt habe. Alle diese Angaben fallen in das Jahr 1602, in dem auch Middleton's erstes erhaltenes Stück, *Blurt, Master-Constable*, im Druck erschien.

Zu einiger Popularität scheint Middleton indes erst um das Jahr 1607 gelangt zu sein: der Umstand, daß in diesem Jahr vier Dramen des Dichters auf einmal, im Jahr 1608 zwei weitere, gedruckt oder licensiert wurden, deutet darauf hin.

Im Jahr 1620 erhielt Middleton die Stelle eines 'Chronologer to the City of London and Inventor of its honourable entertainments', das Amt, das nach seinem 1627 erfolgten Tode auf Ben Jonson überging.

Das einzige allgemeiner bekannte Datum aus Middleton's Leben ist das Jahr 1624, in dem sein politisch-satirisches Drama '*A Game at Chess*' an neun aufeinanderfolgenden Tagen aufgeführt, dann aber, nach einigen für die Person Middleton's bedrohlichen Anzeichen, die sich aber glücklich lösten, durch die Behörde konfisziert wurde.

Außer den 24, mit *The Puritan* und *The Honest Whore I. P.* 26, Dramen, von denen wir Kunde haben, schrieb Middleton noch zwei Masken, *The Inner-Temple Masque* und, mit William Rowley zusammen, *The World Tost at Tennis*, sodann eine Reihe von *City pageants*, ein langwieriges Gedicht *The Wisdom of Solomon Paraphrased; Micro-Cynicon, Six Snarling Satires* und zwei Prosasatiren *The Black Book* und *Father Hubburd's Tales*. Des Dichters Werke gerieten nach seinem Tode allmählich in Vergessenheit: nur drei seiner Stücke (*A Trick to Catch the Old One, The Widow* und *The Changeling*) wurden nach der Restauration wieder aufgeführt; und am Anfang des 18. Jahrhunderts waren seine Werke so gut wie ver-

schollen. Das Erscheinen von *Dodsley's Old Plays* im Jahre 1744 brachte auch Middleton's Dramen wieder auf den Plan, und mit der Auffindung des Manuskriptes von *The Witch* im Jahre 1778 wird der Name Middleton's wieder ein viel genannter. Von den äußeren Beziehungen des Dichters zu den bedeutenden unter seinen Zeitgenossen wissen wir nicht mehr als über sein Leben: Thomas Heywood zählt ihn, ohne jedes schmückende Beiwort, unter den bekannten Dramendichtern seiner Zeit auf. Ben Jonson, in seinen *Conversations*, nennt ihn 'a base fellow', ein hartes Urteil, das, in unseren Tagen, kein geringerer als Algernon Charles Swinburne [1]) mit einer begeisterten Preisung des Dichters wohl wieder ausgeglichen hat.

Als Mitarbeiter Middleton's sind bekannt: vor allem William Rowley (für die Stücke *A Fair Quarrel*, *The Old Law*, *The Spanish Gipsy*, *The Changeling* und die Maske *A World Tost at Tennis*); Thomas Dekker (für *The Roaring Girl* und den 1. Teil von *The Honest Whore*), und, für die verloren gegangenen Stücke *Caesar's Fall* und *Two Harpies*, noch einige andere.

Bullen (I, LXXIX seines *Middleton*) vermutet, daß Middleton auch an einigen Stücken von Beaumont und Fletcher beteiligt war.

Äußere Beziehungen Middleton's zu Shakspere sind nicht aufgefunden worden. Die inneren Beziehungen dagegen sind vielfache und bedeutsame, alle jedoch durchaus einseitiger Natur: in Shakspere's Werken findet sich nicht eine einzige Stelle, die eine Abhängigkeit von Middleton vermuten ließe; umgekehrt ist dies jedoch erstaunlich häufig der Fall: es bietet sich daher die einfache Methode, die Dramen Middleton's nacheinander auf ihre Abhängigkeit von Shakspere zu prüfen.

Ich folge dabei im großen und ganzen der chronologischen Ordnung, die Rudolf Fischer in seiner Studie über Middleton aufzustellen versucht hat.

Das erst 1661 gedruckte Drama

---

[1]) Swinburne, *Thomas Middleton* in *Nineteenth Century* vol. XIX[a], und in seiner Einleitung zur Mermaid Series.

(1.) 'The Mayor of Queenborough.'

wird allgemein als ein ganz frühes Stück des Dichters angesehen.

Ward (II, 499) und Rudolf Fischer (S. 113 der *Festschrift*) führen es, ohne die Stütze eines äußeren Kriteriums, als das erste der erhaltenen Dramen auf. Die Unselbständigkeit, die in dem Stücke herrscht, spricht sehr zu Gunsten dieser Annahme, wenngleich bei einem Dichter wie Middleton dieser Gesichtspunkt vielleicht nicht unbedingt maßgebend sein darf. "From the introduction of an individual as a chorus" sagt Dyce I, 122 seines *Middleton*, "and of dumb shows (such as we find in *Pericles*, and other dramas of an early date), we may gather that this piece was among the author's first attempts at dramatic composition." — Raynulph Higden, der Autor des *Polychronicon* (Middleton's Quelle für den politischen Teil seiner Fabel), begleitet, wie Gower im *Pericles*, als geistiger Nährvater den Gang der Handlung mit erläuternden Worten.

Fleay (vol. II. p. 104 seines *Chronicle*) hält den *Mayor of Qu.* für die Umarbeitung eines älteren Stückes *Hengist* (Henslowe 1597), das wiederum mit einem *Vortiger* von 1596 identisch sein soll.

Die Reminiscenzen an Shakspere in dem Stück, wie es uns vorliegt, sind vielfache und wesentliche: Gleich die 1. Scene des I. Akts ist kaum etwas anderes als ein Ausschnitt aus Shakspere's *Richard III.*:

Vortiger, der eben (vor Beginn des Stücks) die Menge vergeblich für die Erwählung seiner Person zum König einzunehmen versucht hat, betritt, die Krone in Händen, die Bühne mit den zornigen Worten (Dyce I, 126):

Will that wide-throated beast, the multitude
Never leave bellowing? Courtiers are ill
Advisèd when they first make such monsters.
How near was I to a sceptre and a crown!
Fair power was even upon me; my desires
Were casting glory, till this forkèd rabble,

With their infectious acclamations,
Poison'd my fortunes for Constantine's sons.
Well, though I rise not king, I'll seek the means
To grow as near to one as policy can,
And choke their expectations.
Enter Devonshire and Stafford.
Now, good lords,
In whose kind loves and wishes I am built
As high as human dignity can aspire,
Are yet those trunks, that have no other souls
But noise and ignorance, something more quiet?
Dev. Nor are they like to be, for aught we gather:
Their wills are up still; nothing can appease them.

In der 7. Scene des III. Akts von Shakspere's *Richard III.* ereifert sich Gloucester über die stillschweigend protestierende Menge: auch er will, wie Vortiger, die Krone. Die Situation ist die gleiche; bei Middleton protestiert die Menge durch Lärm, bei Shakspere durch Stillschweigen; bei beiden wird der Hergang nicht dargestellt, sondern erzählt:

Gloucester (A. III. Sc. 7, 1):

How now, my lord, what say the citizens?
Buckingham. Now, by the holy mother of our Lord,
The citizens are mum and speak not a word.

Weiter unten, Zeile 42:

Glou. What tongueless blocks were they! would they not speak?
Buck. No, by my troth, my lord.

Also auch eine wörtliche Reminiscenz: *block* und *trunk* macht in diesem Falle wohl keinen Unterschied.

Die sich daran anschließenden Scenen in beiden Dramen sehen sich wirklich auffallend ähnlich: in beiden wird ein Prinz (Constantius — Gloucester) durch einen Heuchler (Buckingham — Vortiger) bewogen, die Königskrone anzunehmen. Daß die Frömmigkeit des Constantius echt, die Gloucester's erheuchelt ist, ändert an der Ähnlichkeit des Effekts beider Scenen nicht viel.

Ich will den Passus aus Middleton ganz hierhersetzen,

weil er kaum etwas anderes als ein Konglomerat aus Shakspere ist:

(Dyce I, 127)

Enter Constantius in the habit of a monk, attended by Germanus and Lupus (two monks): *as they are going into the monastery, Vortiger stays them.*

Vort. Vessels of sanctity, be pleas'd a while
To give attention to the general peace,
Wherein heaven is serv'd too, though not so purely.
Constantius, eldest son of Constantine,
We here seize on thee for the general good,
And in thy right of birth.
Const. On me! for what, lords?
Vort. The kingdom's government.
Const. O powers of blessedness,
Keep me from growing downwards into earth again!
I hope I'm further on my way than so. —
Set forwards!
Vort. You must not.
Const. How!
Vort. I know your wisdom
Will light upon a way to pardon us,
When you shall read in every Briton's brow
The urged necessity of the times.
Const. What necessity can there be in the world,
But prayer and repentance? and that business
I am about now.
Vort. Hark, afar off still!
We lose and hazard much. — Holy Germanus
And reverend Lupus, with all expedition
Set the crown on him.
Const. No such mark of fortune
Comes near my head.
Vort. My lord, we're forc'd to rule you.
Const. . . . . On these knees, [*Kneeling.*
Harden'd with zealous prayers, I entreat you
Bring not my cares into the world again!
. . . . . .

Vort. Good my lord,
I know you cannot lodge so many virtues,
But patience must be one. As low as earth
[Kneeling with Devonshire and Stafford.
We beg the freeness of your own consent,
Which else must be constrain'd . . . . .
Const. Were't but my death, you should not kneel so long for't.
Vort. 'Twill be the death of millions if you rise not,
And that betimes too. — Lend your help, my lords,
For fear all come too late.
[They rise and raise Constantius.

Weiter unten (S. 129 bei Dyce):

Const. Did not great Constantine, our noble father,
Deem me unfit for government and rule,
And therefore preas'd me into this profession?
Which I 've held strict, and love it above glory.
Nor is there want of me: yourselves can witness,
Heaven hath provided largely for your peace,
And bless'd you with the lives of my two brothers:
Fix your obedience there, leave me a servant.
[They put the crown on the head of Constantius.
All. Long live Constantius, son of Constantine,
King of Great Britain!

Nun lese man die 7. Scene des III. Akts von Shakspere's *Richard III.*

Die Einleitung mit Gloucester's zornigen Worten kehrt getreulich bei Middleton wieder (s. o.).

Weiter (ich greife nur die wichtigsten Stellen heraus): Zeile 60, Catesby zu Buckingham:

My lord, he doth entreat your grace
To visit him to-morrow or next day:
He is within, with two right reverend fathers,
Divinely bent to meditation;
And in no wordly suit would he be moved,
To draw him from his holy exercise.

Buck. Return, good Catesby, to thy lord again;
Tell him, myself, the mayor and citizens,
In deep designs and matters of great moment,
No less importing than our general good[1])
Are come to have some conference with his grace.

Dann Zeile 95:

'Enter Gloucester aloft between two Bishops'.

Ein Prinz in frommer Andacht zwischen zwei Männern der Kirche:

'Enter Constantius in the habit of a monk, attended by Germanus and Lupus' &c. (s. o.).

Weiter, Zeile 117, Buckingham:

Then know, it is your fault that you resign
The supreme seat, the throne majestical,
The scepter'd office of your ancestors,
Your state of fortune and your due of birth,
The lineal glory of your royal house,
. . . . . .
Your right of birth, your empery, your own.

In der heuchlerischen Antwort Gloucester's, Zeile 165:

But God be thanked, there's no need of me,
And much I need to help you, if need were;
The royal tree hath left us royal fruit.[2])

Die Scene schließt bei Shakspere (Z. 239):

Buck. Then I salute you with this kingly title:
Long live Richard, England's royal king!
May. and Cit. Amen &c.

---

[1]) *'Vortiger. Constantius, eldest son of Constantine,*
We here seize on thee for the general good,
And in thy right of birth.'
Dyce I. 127 (s. o.).

[2]) Constantius:
Nor is there want of me: yourselves can witness,
Heaven hath provided largely for your peace,
And bless'd you with the lives of my two brothers.
Dyce I, 129 (s. o.).

Bei Middleton:

[*They put the crown on the head of Constantius.*
All. Long live Constantius, son of Constantine,
King of Great Britain!

Man sieht, Middleton hat diese Dinge ganz plan aus Shakspere abgeschrieben.

Aber noch andere Shakspere'sche Dramen tauchen im 1. Akt des *Mayor of Qu.* auf: ein Charakter aus der Lancaster-Tetralogie hat seinen Weg in Middleton's Stück gefunden, und (was für die Datierung des *Mayor of Qu.* in Betracht kommt) eine Wort- und Situationsreminiszenz aus dem *Lear*.

Shakspere's Henry VI. versäumt über frommen Betrachtungen seine Herrscherpflichten:

What necessity can there be in the world,
But prayer and repentance? and that business
I am about now.

Nicht Shakspere's schwacher Monarch spricht jedoch diese Worte, sondern Middleton's apathischer Constantius (Dyce I, 127). Einer der augenfälligsten Züge im Wesen Heinrichs VI. ist damit ausgesprochen. Nur einige Stellen aus der umstrittenen Historie zur Illustrierung: III, 1, 65 des 1. Teiles:

King. Uncles of Gloucester and of Winchester,
The special watchmen of our English weal,
I would prevail, if prayers might prevail,
To join your hearts in love and amity.

III, 3, 31 des 2. Teiles:

King. Forbear to judge, for we are sinners all.
Close up his eyes and draw the curtain close;
And let us all to meditation.

Desgleichen IV, 6, 38 des 3. Teiles:

King Henry. Warwick and Clarence . . . . .
I make you both protectors of this land,
While I myself will lead a private life
And in devotion spend my latter days,
To sin's rebuke and my Creator's praise.

Der Charakter von Middleton's Constantius ist mit dem

einen Zug, der in den drei angeführten Stellen aus Shakspere's Historie zu Tage tritt, umgrenzt. Die Zeichnung Heinrich's VI. ist ja sehr mannigfach und fein schattiert.

Middleton tut das öfter: er greift einen Zug aus einem Charakter, einer Scene, einer Situation heraus und bringt ihn verstärkt, oft vergröbert infolgedessen und übertreibend.

Um dies für den vorliegenden Fall ausreichend zu illustrieren, müßte ich freilich alles, was Constantius spricht, hierhersetzen. Die äußerlich greifbarste Reminiscenz bieten die erschrockenen Worte, die König Heinrich gegen den Vorschlag zu seiner Verheiratung spricht:

1. Henry VI. Act V. Sc. 1.

King. Marriage, uncle! alas, my years are young!
And fitter is my study and my books
Than wanton dalliance with a paramour.
Yet call the ambassadors; and, as you please,
So let them have their answers every one:
I shall be well content with any choice
Tends to God's glory and my country's weal.

Vergleiche (Dyce I, 138):

Vortiger. My lord.
Constantius. Again?
Vort. . . . . you must forthwith
Settle your mind to marry.
Const. How! to marry?
Vort. And suddenly, there's no pause to be given;
The people's wills are violent, and covetous
Of a succession from your loins.
Const. From me
There can come none: a profess'd abstinence
Hath set a virgin seal upon my blood,
And alter'd all the course; the heat I have
Is all enclos'd within a zeal to virtue,
And that's not fit for earthly propagation.
Alas, I shall but forfeit all their hopes!
I'm a man without desires, tell them.

Die Reminiscenz aus Shakspere's *Lear*, die ich schon oben erwähnte, ist eine doppelte:

In der erschütternden letzten Scene des IV. Akts von *King Lear* sagt Cordelia zu ihrem wahnsinnigen Vater:

Sir, do you know me?
Lear. You are a spirit, I know: when did you die?
Cordelia (weinend). *Still, still, far wide!*

Und gleich darauf (7 Zeilen weiter unten) kniet sie vor ihm nieder und sagt:

Cord. O, look upon me, sir,
And hold your hands in benediction o'er me:
No sir, you must not kneel.

Der Vater kniet, statt segnend zu erhören, zu seinem Kinde nieder: Lear und Cordelia liegen also nebeneinander auf den Knien.

In der 1. Scene des *Mayor of Qu.* sagt Constantius (Dyce I, 127):

What necessity can there be in the world,
But prayer and repentance? and that business
I am about now.

Vortiger, kopfschüttelnd:

Hark, afar off still!

Zehn Zeilen weiter unten bittet Constantius die ihn nötigenden Lords auf den Knien, ihm nicht die Krone aufzuzwingen:

On these knees
[Kneeling.
Harden'd with zealous prayers, I entreat you
Bring not my cares into the world again!

Doch diese:

As low as earth
[Kneeling with Devonshire and Stafford.
We beg the freeness of your own consent,
Which else must be constrain'd . . . . .

(s. o., wo der ganze Passus im Zusammenhang zitiert ist).

Hier also, wie im *Lear*, der Angeflehte kniend neben dem Flehenden. Der Effekt, den dieses Bild auf der Bühne macht, ist es, was Middleton entlehnt hat. Eine Reminiscenz dieser Art wiegt schwerer, als die selbst wörtliche Entlehnung einer Phrase u. dergl.: Um den Inhalt,

um das, was man bei einer Novelle den „Falken“ nennt, handelt es sich, ins Kleine übertragen, in einem Fall wie dem vorliegenden. Middleton hat, wie wir sehen werden, einen solchen Raub öfters, oft an Shakspere begangen.

Wenn nur das *Hark, afar off still* in dieser Scene sich fände, müßte man es wohl auf Rechnung des Zufalls setzen, denn die Situationen in den fraglichen Scenen sind, im Zusammenhang genommen, total voneinander verschiedene, aber die Zweizahl der Reminiscenzen in (bei beiden Stücken) einer und derselben Scene schließt den Zufall aus. Zudem kehrt einer der beiden Züge in der 2. Scene des I. Aktes von *The Mayor of Qu.* noch einmal wieder:

Eine Reihe von Bittstellern kommen mit ihren Gesuchen zu Constantius als zu ihrem König (Dyce I, 136):

Button-maker. Let us all kneel together; 'twill move pity:
I've been at the begging of a hundred suits.
[*All the petitioners kneel.*
Constantius. How happy am I in the sight of you!
Here are religious souls, that lose not time:
With what devotion do they point at heaven,
And seem to check me that am too remiss!
I bring my zeal among you, holy men:
If I see any kneel, and I sit out
[*Kneels.*
That hour is not well spent . . . . . .
Butt. Here's his petition and mine, if it like your grace.
[*Giving petitions.*
Grazier. Look upon mine, I am the longest suitor;
I was undone seven years ago.
Const. [*rising with the others*] *You 've mock'd*
My good hopes. Call you these petitions?
Why, there's no form of prayer among them all.

Hier kommt der Komödiendichter in Middleton zum Vorschein. Die Scene wirkt von der Bühne herab sicherlich mit voller Komik. Die Tatsache, daß Middleton einen entlehnten Zug mehrere Male benützt, steht, wie wir sehen werden, nicht vereinzelt. „Middleton als Nachahmer und Experimentator“ überschreibt Rudolf Fischer des Dichters

1. Periode. Und dazu stimmt dieser 1. Akt wohl vollständig. Hat es Middleton doch fertig gebracht, auf einer halben Seite drei Stücke von Shakspere zu verwerten (I, 127 bei Dyce): Die dramatische Situation aus *Richard III.*, den Charakter des Constantius frei nach Heinrich VI. und die Reminiscenz aus dem *Lear*.

Nach 1605 wird die überlieferte Fassung des 1. Akts des *Mayor of Qu.* also entstanden sein; denn die Anklänge an den *Lear* gehören nicht einer eventuellen Überarbeitung vor dem Druck (1661), sondern ganz sicher Middleton: sie sind typisch für ihn: ein erschütternder poetischer Zug (das Niederknien Lear's zu seiner vor ihm knienden Tochter) erst abgeschwächt und dann ins Komische gewendet. Desgleichen wird man für den Ausschnitt aus *Richard III.* und die Entlehnung aus *Henry VI.* ohne weiteres Middleton ansprechen dürfen: *Richard III.* mindestens hat zu Shakspere's Zeit kaum einer so gut gekannt wie er. Der ganze 1. Akt des *Mayor of Qu.* ist also wohl, wie er uns vorliegt, von Middleton. Es ist somit ziemlich wahrscheinlich, daß die Middleton'sche Fassung des ganzen Stückes nach 1605 anzusetzen ist.

Die letzte Scene des *Mayor of Qu.* hat auch zweifellos durch die abschließenden Worte aus Shakspere's *Richard III.* ihre Prägung erhalten: hier wie dort die Niederlage des Usurpators, der Ausblick auf das gerettete Gemeinwesen und auf kommende friedliche Zeit:

Richard III. V, 5:

Alarum. Enter Richard and Richmond; they fight. Richard is slain. Retreat and flourish. Reenter Richmond, Derby bearing the crown, with divers other Lords.

Richm. God and your arms be praised, victorious friends:
The day is ours, the bloody dog is dead.

Weiter unten, Zeile 35:

Richmond. Abate the edge of traitors, gracious Lord,
That would reduce these bloody days again,
And make poor England weep in streams of blood!
Let them not live to taste this land's increase
That would with treason wound this fair land's peace!

Now civil wounds are stopp'd, peace lives again:
That she may long live here, God say amen!
[*Exeunt.*

Bei Middleton (Dyce I, 220):

Enter Devonshire, Stafford, and Soldiers, with Hengist prisoner . . . . . .
Devonshire. My lord, to make that plain which now I see
Fix'd in astonishment; the only name
Of your return and being, brought such gladness
To this distracted kingdom . . . . . .
. . . . . 'twas our happiness
To intercept this monster of ambition,
Bred in these times of usurpation,
The rankness of whose insolence and treason
Grew to such height, 'twas arm'd to bid you battle;
Whom, as our fame's redemption, on our knees
We present captive.

Die Scene schließt (Dyce I, 221):

Aurelius . . . . Lead him out:
And when we have inflicted our just doom
On his usurping head, it will become
Our pious care to see this realm secur'd
From the convulsion it hath long endur'd.
[*Exeunt omnes.*

Noch zwei weitere Stücke müssen für den *Mayor of Qu.* zitiert werden:

In der 1. Scene des 5. Akts sagt der zweite 'player' (Dyce I, 201):

We are, sir; comedians, tragedians, tragicomedians, comitragedians, pastorists, humorists, clownists, satirists.

Die Aufzählung der Dramengattungen im *Hamlet* (II, 2, 415: Polonius) ist hier sicher das Vorbild: die Reminiscenz aus dem *Lear* (s. o.) bedingt ja eine spätere Datierung des Stückes.

In der 3. Scene des IV. Aktes endlich heißt es (Dyce I, 197):

Vortiger: Methinks, the murder of Constantius
Speaks to me in the voice of't.

Dazu bemerkt Reed:

"Shakspere seems to have imitated this in *The Tempest*" III, 3, 95:

O, it is monstrous! monstrous!
Methought, the billows spoke, and told me of it;
The winds did sing it to me; and the thunder,
That deep and dreadful organ-pipe, pronounc'd
The name of Prosper.

"The date of *The Tempest* must be settled before we can determine whether Shakspere or Middleton was the imitator", fügte Dyce (I, 197) hinzu. Das Datum des *Mayor of Qu.* ist viel unsicherer als das des 'Sturms'. Doch ist man nicht unbedingt genötigt, die Ähnlichkeit der beiden Stellen durch Nachahmung zu erklären; es kann hier auch zufällige Übereinstimmung vorliegen:

The voice of it ist bei Middleton die Enttäuschung und Demütigung Vortiger's, bei Shakspere sind es Wind und Wellen, die zum Verbrecher sprechen. Im 'Sturm' wird der Name Prospero's überdies von Ariel tatsächlich ausgesprochen. Die Ähnlichkeit ist also ziemlich gering.

Das erste (1602 durch Druck) bezeugte Middleton'sche Stück, also wohl überhaupt das früheste unter den erhaltenen Dramen des Dichters, ist das Schauspiel

(2.) 'Blurt, Master-Constable'.

Es ist das unselbständigste Stück, das Middleton gemacht hat: die klarsten Reminiscenzen aus Shakspere in weit über der Hälfte aller Scenen.

Zu nennen sind:

Love's L. L., *Romeo*, *Much Ado* und *Meas. f. M.*

Mit einer Wortschlacht, bei der Beatrice-Violetta präsidiert, setzt das Stück ein: die Herren sind, wie in *Much Ado*, eben aus dem Krieg zurückgekommen; es ist also willkommener Stoff zu Sticheleien in Hülle vorhanden:

(Dyce I, 228):

Hippolito . . . . . I have seen more men's heads spurned up and down like footballs at a breakfast, after the hungry cannons

had picked them, than are maidenheads in Venice. and more legs of men served in at a dinner than ever I shall see legs of capons in one platter whilst I live.

First Lady. Perhaps all those were capon's legs you did see.

Virgilio. Nay, mistress, I'll witness against you for some of them.

Violetta. I do not think, for all this, that my brother stood to it so lustily as he makes his brags for.

Third Lady. No, no, these great talkers are never great doers.

Viol. Faith, brother, how many did you kill for your share?

Hip. Not so many as thou hast done with that villanous eye by a thousand.

Viol. I thought so much; that's just none.

Camillo. 'Tis not a soldier's glory to tell how many lives he has ended, but how many he has saved: in both which honours the noble Hippolito had most excellent possession . . . . . He went from you a worthy gentleman; he brings with him that title that makes a gentleman most worthy, the name of a soldier . . . . . but, because his own ear dwells so near my voice, I will play the ill neighbour, and cease to speak well of him.

Man vergleiche damit die erste Scene von Shakspere's *Much Ado:*

Unter anderem, Zeile 42:

Beatrice. I pray you, how many hath he killed and eaten in these wars? But how many hath he killed? for indeed I promised to eat all of his killing.

Leonato. Faith, niece, you tax Signior Benedick too much; but he'll be meet with you, I doubt it not.

Messenger. He hath done good service, lady, in these wars.

Beat. You had musty victual, and he hath holp to eat it: he is a very valiant trencher-man; he hath an excellent stomach.

Mess. And a good soldier too, lady.

Beat. And a good soldier to a lady: but what is he to a lord?

Mess. A lord to a lord, a man to a man; stuffed with all honourable virtues.

Beat. It is so, indeed; he is no less than a stuffed man: but for the stuffing, — well, we are all mortal.

Auch im weiteren Verlauf der Scene treibt Shakspere's Beatrice ihr Wesen:

(Dyce I, 230):

Second Lady . . . . I have heard that some men have died for love.

Violetta. So have I, but I could never see't. I'd ride forty miles to follow such a fellow to church; and would make more of a sprig of rosemary at his burial, than of a gilded bride-branch at mine own wedding.

Camillo. Take you such delight in men that die for love?

Viol. Not in the men, nor in the death, but in the deed. Troth, I think he is not a sound man that will die for a woman; and yet I would never love a man soundly, that would not knock at death's door for my love.

Die beiden Scenen sodann, in denen der Master-Constable und sein Gehilfe Slubber auftreten, sind nichts weiter als eine Umschreibung der Scenen III, 3 und IV, 2 in *Much Ado*, in denen Dogberry und Verges agieren. In der 2. Sc. des I. Akts von *Blurt, M.-C.* (Dyce I, 237 ff.):

Enter from the house Blurt and Slubber.

Blurt. Here dwells the constable. — Call assistance, give them my full charge, raise, if you see cause. — Now, sir, what are you, sir?

Pilcher. Follower to that Spanish-leather gentleman.

Blurt. And what are you, sir, that cry out upon me? . . . .

Lazarillo. Most clear Mirror of Magistrates, I am a servitor to god Mars.

Blurt. For your serving of God I am not to meddle: why do you raise me? . . . . . I am (for a better) the duke's own image, and charge you, in his name, to obey me.

Laz. I do so.

Blurt. I am to stand, sir, in any bawdy-house, or sink of wickedness. I am the duke's own grace, and in any fray or resurrection am to bestir my stumps as well as he. I charge you, know this staff.

Weiter (Dyce I, 240):

Blurt. . . . . Let me see your pass: if it be not the duke's

hand, I'll tickle you for all this: quickly, I pray; this staff is to walk in other places.

Laz. There it is.

Blurt. Slubber, read it over.

Laz. Read it yourself. What besonian is that?

Blurt. This is my clerk, sir . . . . . I keep him only to read, for I cannot . . . . . &c.

Dann Seite 241 bei Dyce:

Blurt. . . . . Your name, sir?

Laz. Lazarillo de Tormes in Castile, cousin-german to the adelantado of Spain.

. . . . . .

Blurt. Has a good name: Slubber, set it down: write, Lazarus in torment at the Castle, and a cozening German at the sign of the Falantido-diddle in Spain . . . . .

Dyce I, 242:

Blurt. Then, sir, you mean not to run?

Laz. Signior, no.

Blurt. Bear witness, Slubber, that his answer is, Signior, no: so now, if he runs upon the score, I have him straight upon Signior, no. This is my house, signior; enter.

Die Art, wie Blurt sein Opfer verhört, das Verhältnis zu seinem Gehilfen, seine Wichtigtuerei und sein umständliches Reden sind getreulich aus Shakspere kopiert. Mit der zweiten der Scenen, in denen er auftritt (er spielt keine größere Rolle im Drama, als Dogberry in *Much Ado*, trotzdem er dem Stück den Titel gab), Akt IV, Sc. 3, verhält es sich ähnlich:

Dyce I, 290:

Curretto. Why, what are you, sir?

Blurt. What am I, sir? do not you know this staff? I am, sir, the duke's own image: at this time the duke's tongue (for fault of a better) lies in my mouth; I am constable, sir.

Cur. Constable, and commit me? marry, Blurt, master-constable.

Blurt. Away with him. [*He strives.*

. . . . . .

Cur. Ay, but, master-constable —

Blurt. No, pardon me, you abuse the duke in me, that am his cipher. — I say, away with him; Gulch, away with him; Woodcock, keep you with me. I will be known for more than Blurt.

[*Exit, the rest of the Watch carrying off Curvetto.*

Am auffallendsten neben den Reminiscenzen aus *Much Ado* sind im *Blurt, M.-C.* dann diejenigen aus Shakspere's *Romeo and Juliet.*

Gleich in der 1. Sc. des I. Aktes:

(Dyce I, 230):

Camillo. And of beauty what tongue would not speak the best, since it is the jewel that hangs upon the brow of heaven, the best colour that can be laid upon the cheek of earth?

In der 5. Sc. des I. Akts sagt Romeo von Juliet (Zeile 47):

It seems she hangs upon the cheek of night
Like a rich jewel in an Ethiope's ear.

Bezeichnenderweise hat Middleton dieses prangende Bild noch zweimal verwendet:

Im *Blurt* selber noch einmal:

Dyce I, 283, wo der alte Curvetto sich an die Nacht persönlich wendet:

. . . . . Night, clap thy velvet hand
Upon all eyes! if now my friend thou stand,
I'll hang a jewel at thine ear, sweet night,

und später in *Women Beware Women* (Dyce IV, 585):

Duke. Methinks now such a voice to such a husband
Is like a jewel of unvalu'd worth
Hung at a fool's ear.

Es ist interessant, zu sehen, wie das Bild bei Middleton, dem Wesen des Dichters entsprechend, sein ursprüngliches Aussehen immer mehr verliert und zuletzt zur Karrikatur wird.

Um zu den *Romeo*-Reminiscenzen im *Blurt, M.-C.* zurückzukehren:

Gegen Schluß der 1. Sc. des I. Aktes sagt Fontinelle (Dyce I, 234):

Lady, bid him whose heart no sorrow feels
Tickle the rushes with his wanton heels.

"Imitated from Shakespeare:

Let wantons, light of heart,
Tickle the senseless rushes with their heels
Romeo and Juliet, act I. sc. 4."
— Dyce.

Die Scene im *Blut* schließt mit den Worten Fontinelle's (Dyce I, 235):

O, what a heaven is love! O, what a hell!

Die Begegnung Hippolito's (Violetta's Bruder) und Camillo's (Violetta's Liebhaber) mit dem Geliebten der Middleton'schen Juliet, Fontinelle, in der 1. Scene des II. Aktes. erinnert an die bekannte Duellscene III, 1 in *Romeo and J.*, in der Romeo dem rasenden — *thou art a villain* Tybalt's sein ruhiges

I see thou know'st me not

entgegengesetzt.

Dyce I, 246:

Camillo(-Tybalt): *Thou add'st heat to my rage. Away, stand back,*
Dishonour'd slave, more treacherous than base!
This is the instance of my scorn'd disgrace.
Fontinelle(-Romeo): *Thou ill-advis'd Italian, whence proceeds*
This sudden fury?
Cam. Villain, from thee.
Hipp. Hercules, stand between them!

Fast noch deutlicher gibt sich als Anlehnung an Shakspere die schöne Stelle in der 1. Sc. des III. Aktes (Dyce I, 269):

Hippolito . . . . . thou'st not slept these three nights.
Camillo. Alas, how can I? he that truly loves
Burns out the day in idle fantasies;
. . . . . .
But say a golden slumber chance to tie,
With silken strings, the cover of love's eye,

Then dreams, magician-like, mocking present
Pleasures, whose fading leaves more discontent.

Man vergleiche damit Mercutio's Erzählung von der Queen Mab. Die Stelle in Middleton ist in ihrer Art sehr schön: diese Art deckt sich aber so ziemlich mit der in Mercutio's unsterblichen Zeilen.

Die letzte greifbare *Romeo*-Reminiscenz im *Blurt* repräsentiert die kurze 2. Scene des III. Aktes, die der ebenso kurzen 6. Scene des II. Aktes in *Romeo and Juliet* entspricht.

Dyce I, 274:

Enter Violetta and a Friar apace.
Viol. My dearest Fontinelle!
Font. My Violetta.
O God!
Viol. O God!
Font. Where is this reverend friar?
Friar. Here, overjoy'd young man.

In Hast, wie Friar Laurence mit Romeo und Juliet, geht der Pater mit seinem jungen Paare ab.

Das dritte der Shakspere'schen Stücke, die Middleton für seinen *Blurt, M.-C.* verwertete, ist das Lustspiel *Love's Labour's Lost*. Die Figur des Bramarbas Don Adriano de Armado mit seinem Pagen Moth ist es, was in Middleton's dramatischen Versuch seinen Weg gefunden. 'Lazarillo de Tormes, a Spaniard', benennt ihn übrigens Middleton ganz offen.

Die Hauptähnlichkeit der beiden Figuren besteht wohl in ihrer äußeren Erscheinung: beide nähern sich dem Falstaff-Typus und haben als Folie ihren mageren kleinen Pagen. Für Middleton geht das aus einer Stelle in der 2. Sc. des II. Aktes hervor:

Dyce I. 243:

Dandyprat (zu Pilcher-Moth): .....
Pilcher! thour't a most pitiful dried one.
Doyt. I wonder thy master does not slice thee, and swallow thee for an anchovies.
Pilcher. He wants wine, boy, to swallow me down, for he wants money to swallow down wine. But farewell; I must dog my master.

Dandyprat. As long as thou dogst a Spaniard, thou'lt ne'er be fatter.

Der Haupteffekt bestand daher wohl auch im ersten Auftreten der beiden Figuren, für das Middleton sich allerdings sehr eng an Shakspere hielt:

2. Sc. des I. Aktes (Dyce I, 235):

Enter Lazarillo melancholy, and Pilcher.

Laz. Boy, I am melancholy, because I burn.

Pilch. And I am melancholy, because I am a-cold.

Laz. I pine away with the desire of flesh.

Pilch. It's neither flesh nor fish that I pine for, but for both.

Merkwürdigerweise ist es in *Love's Labour's Lost* auch die 2. Scene des I. Aktes, in der Armado zuerst auftritt:

Enter Armado and Moth.

Arm. Boy, what sign is it when a man of great spirit grows melancholy?

Moth. A great sign, sir, that he will look sad.

Arm. Why, sadness is one and the self-same thing, dear imp.

Der Dialog ist weiterhin von dem im *Blurt* durchaus verschieden.

Die wichtigste Übereinstimmung im Sprechstil der beiden Spaniards besteht in ihrer analogen Aussprache von Wörtern wie sirrah, city &c.

Quare chirrah, not sirrah? fragt Holofernes *LLL* V, 1, 36. *this chitty of Venice* sagt Lazarillo (Dyce I. 236); *chick, chickness* für *sick, sickness* (S. 279); desgleichen *chittizens* für *citizens* (S. 280).

Eine weit wichtigere Shakspere-Reminiscenz weist jedoch die letzte Scene von *Blurt, Master-Constable* auf: Züge aus der letzten Scene von Shakspere's *Measure for Measure* kehren hier unverkennbar wieder.

Bei Middleton wird ein alter Lüstling, Curvetto, vom Herzog, der wie der Herzog in *Measure for Measure*, zu richten und zu vergeben gekommen ist, im Scherz dazu verurteilt, entweder zu sterben oder die Courtisane zu heiraten, zu der er nächtlicherweile auf einer Strickleiter zu gelangen versuchte. Curvetto nimmt das Urteil natürlich zuerst ernst: die Worte, die er da als Protest spricht, lauten (Dyce I, 307):

Curvetto. How, die, or marry her? then call me daw:
Marry her — she's more common than the law —
For boys to call me ox? no, I'm not drunk;
I'll play with her, but, hang her! wed no punk.
. . . . . .
No, fie, fie, fie; hang me before the door
Where I was drown'd, ere I marry with a whore.

In der letzten Scene von *Measure for Measure* wird der Lügner Lucio vom Herzog dazu verurteilt, eine Dirne zu heiraten:

Zeile 509:

Lucio. 'Faith, mylord, I spoke it but according to the trick. If you will hang me for it, you may; but I had rather it would please you I might be whipt.

Duke. Whipt first, sir, and hanged after.
Proclaim it, provost, round about the city,
Is any woman wrong'd by this lewd fellow,
As I have heard him swear himself there's one
Whom he begot with child, let her appear,
And he shall marry her: the nuptial finish'd,
Let him be whipt and hang'd.

Lucio. I beseech your highness, do not marry me to a whore . . . . .

Duke. Upon mine honour, thou shalt marry her.
Thy slanders I forgive; and therewithal
Remit thy other forfeits. Take him to prison;
And see our pleasure herein executed.

Lucio. Marrying a punk, my lord, is pressing to death, whipping, and hanging.

Es kann umsoweniger ein Zweifel darüber herrschen, daß Middleton auch hier entlehnt hat, als deutliche und umfangreiche Reminiscenzen an *Measure for Measure* in den beiden chronologisch zunächst folgenden Middleton'schen Stücken wiederkehren (s. unten die Besprechung von *The Phoenix* und *Michaelmas Term*).

Zudem läßt der vergebende Duke aus *Measure for Measure* auch in der letzten Scene von *Blurt, M.-C.* seine Gnade walten (Dyce I, 307):

Duke. Well, signior, for we rightly understand
From your accusers, how you stood her guest,
We pardon you, and pass it as a jest:
And for the Spaniard sped so hardly too,
Discharge him, Blurt: signior, we pardon you.

Desgleichen erinnert der Ausruf Fontinelle's in derselben Scene (Dyce I, 304):

Font. Law, give me law

an den Schrei Isabella's nach Gerechtigkeit (*M.f.M.* V, 1, 19):

Justice, O royal duke &c.

Das bis jetzt als wahrscheinlich angenommene Datum von *Measure for Measure*, 1603 oder 1604, würde dadurch auf spätestens 1602 [1]) zurückverlegt. Die Datierung 1603—1604 ist durchaus unsicher:

Die Hypothese von Tyrwhitt und Malone, daß die Stellen in Akt I, Sc. 1, 68—73, und Akt II, Sc. 4, 26—30, "a courtly apology for King James I's stately and ungracious demeanour on his entry into England" darstellen, steht auf ziemlich schwachen Beinen: in der Form wäre die 'apology' zu verdeckt und im Inhalt zu aufdringlich. Die sehr freie Umdeutung von des Königs notorischer Furcht vor Menschenansammlungen wäre doch etwas sonderbar. Viel eher lassen sich die Stellen als Äußerungen von Shakspere's persönlichem Geschmack fassen.

Ähnlich steht es mit der Ausdeutung der Worte der Mistress Overdone I, 2, 83:

Thus, what with the war, what with the sweat, what with the gallows and what with poverty, I am custom-shrunk.

the war: vor dem Frieden mit Spanien (August 1604) soll *Meas.f.M.* also entstanden sein: damit könnten wir uns ja einverstanden erklären. Ob mit *the sweat* auf die Seuche von 1603 angespielt wird, ist durchaus zweifelhaft: die ganze Stelle wird viel natürlicher ganz allgemein gedeutet.

Geradeso verhält es sich mit der Aufzählung der zehn Sträflinge (darunter zwei bis drei 'stabbers') durch Pompey in der 3. Sc. des IV. Akts. Daß hier das sog. 'Statute of Stabbing'

[1]) *Blurt, Master-Constable* 1602 gedruckt.

von 1604 zeitlich vorangegangen sein müsse, mag man annehmen, wenn man Lust dazu hat: ein zwingender Grund zu dieser Annahme liegt nicht vor.

Daß Middleton den fraglichen Zug aus Shakspere, nicht aus irgend einer anderen Quelle schöpfte, geht aus dem Umstand hervor, daß jenes Motiv sich weder in Shakspere's Quelle noch sonstwo findet.

In Whetstone's *Promos and Cassandra* ist Shakspere's verleumderischer Lucio schon vorgezeichnet in dem Betrüger Phallax. Von dessen Verheiratung mit einer Dirne ist jedoch nicht die Rede: weder Whetstone noch dessen Quelle, Cinthio, und die übrigen Erzählungen über das Thema von *Measure for Measure* [1]) weisen diesen Zug auf: er ist Shakspere's Eigentum. Der positive Beweis dafür, daß nicht Shakspere, sondern Middleton der Nachahmer ist, liegt erstlich in der schon erwähnten Tatsache, daß die chronologisch zunächst stehenden Middleton'schen Stücke, *The Phoenix* und *Michaelmas Term*, die deutlichsten Reminiscenzen an *Measure for Measure* aufweisen, und, was noch wichtiger ist, im Wie der Entlehnung.

In der 1. Scene des III. Akts von *Blurt, M.-C.* heißt es (Dyce I, 270):

> . . . . . *then tears begin*
> *To keep quick time unto the owl, whose voice*
> *Shrieks like the bellman in the lover's ears.*

Dazu bemerkt Dyce:

"Here, perhaps, Middleton recollected *Macbeth:*

> *It was the owl that shriek'd, the fatal bellman,*
> *Which gives the stern'st good night.*
>
> (Act II. Sc. 2.)"

[1]) „Sie alle, wie es ja der Charakter aller volksmäßigen Erzählungen ist, berichten nur die Hauptfakta und übergehen alle Einzelheiten; sie sind zu kurz und zu wenig im einzelnen ausgeführt, als daß sie die große Menge von Zwischenfällen und Episoden darbieten sollten, an denen das Shakespeare'sche Stück so reich ist." — Foth, *Shakspere's Maſs für Maſs und die Geschichte von Promos und Cassandra. Shakespeare-Jahrbuch* Bd. XIII, p. 172.

Blurt, M.-C. war aber 1602 schon gedruckt, eine Zeit. zu der *Macbeth* noch nicht existierte. Wenn man also Abhängigkeit annimmt, so hätte sich Shakspere an die Stelle in Middleton erinnert. Die Situationen in beiden Scenen sind jedoch gänzlich voneinander verschieden; zufällige Übereinstimmung scheint nicht weniger plausibel, obwohl die Reminiscenz eine wörtliche ist.

Auch erwähnt Shakspere den unheilkündenden Schrei der Eule schon geraume Zeit vor Abfassung des Middletonschen Stückes, z. B. *H6C V, 6, 44*:

The owl shriek'd at thy birth, — an evil sign.

Desgleichen *R 3 IV, 4, 509; R 2 III, 3, 183; Lucr. 165; Phoen. 5*, und *Caes. I, 3, 28*.

Der Erwähnung wert ist endlich der Umstand, daß das main plot im *Blurt, M.-C.* eine entschiedene Ähnlichkeit mit der Fabel von Kyd's *Spanish Tragedy* aufweist.

Die Geschichte von der Liebe des Don Horatio zur spanischen Prinzessin Bellimperia, seine Ermordung durch Bellimperia's Bruder Don Lorenzo und den kriegsgefangenen Prinzen von Portugal, Don Balthazar, steht ohne Frage in Zusammenhang mit der Geschichte der Liebe des (hier glücklich liebenden) kriegsgefangenen Fontinelle zu der schönen Violetta, seine Bedrohung durch deren Bruder Hippolito und, hier erklärten Bräutigam, Camillo. In Middleton's Stück tritt ferner auf: *Imperia, a courtesan*. Diese merkwürdige Übereinstimmung in einem so seltenen Namen läßt kaum einen Zweifel, daß hier ein Zusammenhang vorliegt. Die Quelle zur *Spanish Tragedy* kennt man ja leider nicht. Auch über die Quelle zu Middleton's *Blurt, Master Constable* findet sich nirgends eine orientierende Notiz. Daß Middleton aus der *Spanish Tragedy* entlehnt habe, ist nicht wahrscheinlich: da hätte er wohl deutlicher und reichlicher entlehnt; Gemeinsamkeit der Quelle ist die plausibelste Erklärung.

Sollte über die italienische Courtisane 'Imperia', die von 1485—1511 im Rom Leo's X. lebte, nicht etwas wie eine Biographie, Novelle oder dergl. existiert haben? Middleton's Imperia ist ja auch eine Courtisane.

Den Grundgedanken im nächsten seiner Stücke, dem am 9. Mai 1607 licensierten Drama

(3.) 'The Phoenix',

hat Middleton von Shakspere's *Measure for Measure* herübergenommen. Schon bei Abfassung seines *Blurt, Master-Constable* hatte er ja dieses Shakspere'sche Stück gekannt (s. die letzte Scene von *Blurt, M.-C.*).

Ward schreibt II, 504 seiner *Engl. Dram. Lit.* über den *Phoenix*:

"A new version of the old Haroun Alraschid device, used by Shakspere, to whom Middleton's debts are innumerable."

Prinz Phoenix wird auf Betreiben schlechtgesinnter Höflinge von seinem alten Vater, dem Herzog von Ferrara, auf Reisen geschickt, um die Welt kennen zu lernen. Der Prinz bleibt jedoch in Verkleidung im Lande, da er den Plan der Intriganten durchschaut, und deckt hier nun die mannigfachsten Schäden in der Gesellschaft unbarmherzig auf. Der Gang der Intrigue im *Phoenix* ist ein ganz anderer als in Shakspere's *Measure for Measure*, allein der Grundgedanke, den Shakspere's Drama dem Middleton'schen Stücke gab, ließ eine Reihe gemeinsamer Züge entstehen.

Gleich die 1. Scene des I. Aktes zeigt deutlich die Abhängigkeit von *Measure for Measure*.

Dyce I, 313:

Duke. My lords,
Know that we, far from any natural pride,
Or touch of temporal sway, have seen our face
In our grave council's foreheads, where doth stand
Our truest glass, made by Time's wrinkled hand.
We know we're old; my days proclaim me so;
Forty-five years I've gently rul'd this dukedom;
Pray heaven it be no fault;
For there's as much disease, though not to th'eye,
In too much pity as in tyranny.
Infesto. Your grace hath spoke it right.

Seite 315:

Phoenix . . . . . .
For that's the benefit a private gentleman
Enjoys beyond our state, when he notes all
Himself unnoted.
For, should I bear the fashion of a prince,
I should then win more flattery than profit,
And I should give 'em time and warning then
To hide their actions from me: if I appear a sun,
They'll run into the shade with their ill deeds
And so prevent me.

Weiter, Seite 316/317:

Phoenix . . . . . indeed, a prince need no[t] travel farther than his own kingdom, ... and it would appear far nobler industry in him to reform those fashions that are already in his country, than . . . . . and therefore I hold it a safer stern . . . . . to look into the heart and bowels of this dukedom, and, in disguise, mark all abuses ready for reformation or punishment.

Anlehnung an Shakspere zeigt dann noch die der letzten Scene in *Measure f. M.* entsprechende letzte Scene des *Phoenix:* die Spannung bis zur Demaskierung, dort des Herzogs, hier des Prinzen Phoenix, ergibt eine Ähnlichkeit in Situation und Stimmung:

(Dyce I, 402):

Phoenix. That this is true, and these, and more, my lord,
Be it, under pardon, spoken for mine own;
He the disease of justice, these of honour,
And this of loyalty and reverence,
The unswept venom of the palace.
Proditor. Slave!
Phoenix. Behold the prince approve it!
[*Discovers himself.*

Weiter unten:

Phoenix. My royal father,
To whose unnatural murder I was hir'd,
I thought it a more natural course of travel,
And answering future expectation,
To leave far countries, and inquire mine own!

Die Gnade, die Shakspere sogar dem tief in Schuld verstrickten Angelo gewährt, kann bei Middleton erst walten, nachdem der Hauptverbrecher Proditor mit einem Fluche abgegangen ist (Dyce I, 404):

Phoenix. Away! thy curse is idle.

[*Exit Proditor.*

The rest are under reformation,
And therefore under pardon.

Seite 406:

Niece. Her birth was kin to mine; she may prove modest:
For my sake I beseech you pardon her.
Phoe. For thy sake I'll do more. — Fidelio hand her.
My favours on you both.

Am Eingang eben dieser Scene (V, 1) findet sich eine Reminiscenz an Shakspere's *Macbeth*:

Der verkleidete Prinz hat sich zum Schein vom Schurken Proditor zur Ermordung seines Vaters dingen lassen. Die beiden warten in einem Zimmer des Palastes auf das Erscheinen des Herzogs: Proditor ist des Glaubens, sein „Genosse" werde in einem der nächsten Augenblicke den Herzog niederschlagen. Die „Stimmung" vor diesem (nur von Proditor erwarteten) Morde wird von Middleton folgendermaßen zum Ausdruck gebracht:

(Dyce I, 395):

Proditor. How is the air?
Phoenix. O, full of trouble!
Prod. Does not the sky look piteously black?
Phoe. As if 'twere hung with rich men's consciences.
Prod. Ah, stuck not a comet, like a carbuncle,
Upon the dreadful brow of twelve last night?
Phoe. Twelve? no, 'twas about one.
Prod. About one? most proper,
For that's the duke.
Phoe. Well shifted from thyself!

[*Aside.*

Prod. I could have wish'd it between one and two.
His son and him.
Phoe. I'll give you comfort then.

Prod. Prithee.
Phoe. There was a villanous raven seen last night
Over the presence-chamber, in hard justle
With a young eaglet.
Prod. A raven? that was I: what did the raven?
Phoe. Marry, my lord, the raven — to say truth,
I left the combat doubtful.

Man vergleiche damit die 4. Scene des II. Aktes von *Macbeth:*

Ross. Ah, good father,
Thou seest, the heavens, as troubled with man's act,
Threaten his bloody stage: by the clock, 'tis day,
And yet dark night strangles the travelling lamp:
Is't night's predominance, or the day's shame,
That darkness does the face of earth entomb,
When living light should kiss it?
Old Man. 'Tis unnatural,
Even like the deed that's done. On Tuesday last,
A falcon, towering in her pride of place,
Was by a mousing owl hawk'd at and kill'd.

Bei Shakspere ist es eine Eule und ein Falke, bei Middleton ein Rabe und ein junger Adler. Das macht in diesem Falle keinen Unterschied: Die Stimmung der Shakspereschen Scene hatte Middleton im Gedächtnis: kein Wunder, daß er sich da auch an das von Shakspere eingeflochtene böse Omen erinnerte.

Diese Reminiscenz trifft mit den unzweifelhaften *Macbeth*-Reminiscenzen in dem weiter unten besprochenen Drama *The Puritan* zusammen. *The Puritan* liegt 1607 gedruckt vor. *The Phoenix* wurde am 9. Mai 1607 licensiert und erschien noch im gleichen Jahre im Druck. Vor diese Zeit muß also das Datum von Shakspere's *Macbeth* fallen.

Bei der Komposition des I. Aktes von

(4.) **'Michaelmas Term'** (lic. 15. Mai 1607)

ist Middleton eine Scene aus Shakspere's *Merchant of Venice* untergekommen.[1])

In der 1. Scene des I. Aktes sagt 'Mother Gruel' (Dyce I, 428):

Pray, can your worship tell me any tidings of one Andrew Gruel, a poor son of mine own?

Lethe. I know a gallant gentleman of the name, one master Andrew Gruel, and well received amongst ladies.

Moth. G. That's not he then: he is no gentleman that I mean . . . . . No, truly; his father was an honest, upright tooth-drawer.

Weiter unten:

Lethe. Know you not me, good woman?

In der 2. Sc. des II. Aktes von *The Merchant of Venice* sagt der alte Gobbo (Zeile 48):

— Can you tell me whether one Launcelot, that dwells with him, dwell with him or no?

Laun. Talk you of young Master Launcelot?

Gobbo. No master, sir, but a poor man's son: his father, though I say it, is an honest exceeding poor man and, God be thanked, well to live.

Laun. Well, let his father be what a' will, we talk of young Master Launcelot.

Weiter unten:

Laun. Do you not know me, father?

Die Entlehnung ist hier ganz unverhüllt. Bei Shakspere ist es der alte blinde Vater, der seinen Sohn nicht erkennt, bei Middleton die arme alte Mutter, der ihr Sohn in der reichen Kleidung als Fremder erscheint. Beide fragen den Gesuchten nach dem den sie suchen. Die Komik dieser Situation ist es, was Middleton entlehnt hat. Den Vergleich mit ihrem Vorbild hält die Scene in Middleton's Stück freilich nicht aus.

Die letzte Scene von *Michaelmas Term* ist, wie in den beiden vorhergehenden Stücken (*Blurt*, *Master-Constable* und

[1]) S. Ward II, 516, Note.

The Phoenix) dem Schluß von Shakspere's *Measure for Measure* nachgebildet. Der Abenteurer Lethe, dem Shakspere's Lucio entspricht, soll durch die Verheiratung mit einer Dirne seine Strafe finden. Dem Herzog bei Shakspere entspricht der Judge bei Middleton.

Dyce I, 511:

Judge. What crimes have those brought forth?
Salewood. The shame of lust:
Most viciously on this his wedding morning
This man was seiz'd in shame with that bold strumpet.
Judge. Why, 'tis she he means to marry.
Lethe. No, in truth.
Judge. In truth you do:
Who for his wife his harlot doth prefer,
Good reason 'tis that the should marry her.
. . . . . .
Judge. Rest content,
He shall both marry and taste punishment.

Lethe. O, intolerable! I beseech your good lordship, if I must have an outward punishment, let me not marry an inward . . . . . let me be speedily whipt and be gone, I beseech your lordship.

Lethe ändert aber dann seine Ansicht (Dyce I. 512):

Lethe. Marry a harlot, why not?
. . . . . .
I do beseech your lordship to remove
The punishment; I am content to marry her.
Judge. There's no removing of your punishment —
Lethe. O, good my lord!
Judge. Unless one here assembled,
Whom you have most unnaturally abus'd,
Beget your pardon.

Die Scene schließt (Dyce I, 513 und 514):

Judge. Thou art thine own affliction, Quomodo.
Shortyard, we banish thee; it is our pleasure.
Sho. Henceforth no woman shall complain for measure.
Judge. And that all error from our works may stand,
We banish Falselight evermore the land. Exeunt omnes.

In drei zeitlich aufeinanderfolgenden Stücken hat Middleton also aus Shakspere's *Measure for Measure* geborgt. Das Motiv der Verheiratung eines losen Vogels an eine Dirne kehrt bei Middleton sogar noch einmal wieder; allerdings nur ganz kurz, aber immerhin deutlich genug, um den Zusammenhang erkennen zu lassen.

In der letzten Scene von *Your Five Gallants* (bezeichnenderweise ist es wieder die Schlußscene eines Stückes) heißt es (Dyce II, 322):

Fitsgrave. The doom is past: so, since your aim was marriage,
Either embrace it in these courtesans,
Or have your base acts and felonious lives
Proclaim'd to the indignation of the law,
Which will provide a public punishment.
As for the boy, and that infectious bawd,
We put forth those to whipping.

Primero. Whipping? you find not that in the statute to whip satin.

Fitsgrave. Away with him!

[*Primero and Boy led off.*

In eine frühe Zeit von unseres Dichters dramatischer Laufbahn gehört der 1604 gedruckte

(5.) 1. Teil von 'The Honest Whore',

das Stück, in dem sich die wichtige Anspielung auf Shakspere's *Othello* findet.

Das Titelblatt der Quarto von 1604 nennt als Autor nur Thomas Dekker. In Henslowe's *Diary* findet sich jedoch folgender Eintrag (ed. Collier, p. 232):

'Lent unto the company, to geve unto Thomas Deckers and Middleton, in earnest of ther Play called the pasyent man and the onest hore, the some of v^{li} 1604.'

Diese Notiz geht offenbar auf den 1. Teil von *The Honest Whore* (1604 gedr.). Der 2. Teil dieses Stückes wurde erst 1608 licensiert und trägt, wie der 1. Teil, nur den Namen Dekker's auf dem Titelblatt seiner 1630 erschienenen Quarto.

Für die Annahme, daß Middleton an diesem 2. Teil (der inhaltlich nur wenig mit dem 1. Teil zu schaffen hat), ebenfalls mitgearbeitet habe, liegt eine Veranlassung daher nicht vor. Wahrscheinlich war auch seine Mitarbeiterschaft am 1. Teil nicht allzu bedeutend. Doch wird man für die Stellen, in denen sich Reminiscenzen an Shakspere finden, vielleicht mit größerer Wahrscheinlichkeit Middleton ansprechen, als seinen Kollegen:

Die 1. Scene des I. Aktes von *The Honest Whore I. P.* z. B. ist höchst wahrscheinlich von Middleton. Das Bild, mit dem diese Scene einsetzt, ist durch Shakspere's *Hamlet* veranlaßt. Von der einen Seite betritt ein Leichenbegängnis die Bühne; der Herzog von Mailand mit seinem Gefolge trägt seine Tochter Infelice zu Grabe. Von der anderen Seite stürmt Graf Hippolito herein, den sein Freund Matheo zurückzuhalten sucht. Das ist Hamlet am Grabe der Ophelia.

Auf diesen schönen dramatischen Effekt häuft der Dichter dieser Scene nun gleich einen zweiten: Shakspere's Richard III. an der Bahre Heinrich's VI. ist ihm in den Sinn gekommen:

(Dyce III, 5):

Enter a funeral &c.
Duke. Behold, yon comet shews his head again!
Twice hath he thus at cross-turns thrown on us
Prodigious looks; twice hath he troubled
The waters of our eyes: see, he's turn'd wild: —
Go on, in God's name.
Cas.
Sin., &c. } *On afore there, ho!*
. . . . . .
Hippolito. I prithee, dear Matheo —
Matheo. Come, you're mad!
Hip. I do arrest thee, murderer! Set down,
Villains, set down that sorrow, 'tis all mine!
. . . . . .
Cas.
Sin., &c. } *Set on.*
Hip. Set down the body!

Fleay (I, 131 seines *Chronicle*) hält das für eine Parodie auf *Richard III.* Worin hier die Parodierung bestehen soll, ist schwer einzusehen. Dem armen Hippolito ist es doch bitterer Ernst. Daß das Bild am Eingang der Scene auf *Hamlet* zurückgeht, ist umsoweniger zweifelhaft, als sich noch weitere Reminiscenzen an Shakspere's große Tragödie im 1. Teil von *The Honest Whore* finden. Noch in der gleichen Scene:

(Dyce III, 9):

Hippolito. On Thursday buried, and on Monday died!
Quick haste, byrlady; sure her winding-sheet
Was laid out 'fore her body; and the worms,
That now must feast with her, were even bespoke,
And solemnly invited, like strange guests.

Matheo. Strange feeders they are indeed, my lord, and like your jester, or young courtier, will enter upon any man's trencher without bidding.

Diese Stelle ist ganz sicher durch Hamlet's melancholische Reden veranlaßt. Die 1. Scene des IV. Aktes von *The Honest Whore I. P.* zeigt dies deutlich:

Hippolito betrachtet das Bild seiner Geliebten (Dyce III, 76):

. . . . . here the worms will feed,
As in her coffin: hence then, idle art!
. . . . . What's here?
[Takes up the skull.
Perhaps this shrew'd pate was mine enemy's:
'Las, say it were, I need not fear him now!
For all his braves, his contumelious breath,
His frowns, though dagger-pointed, all his plot[s],
Though ne'er so mischievous, his Italian pills,
His quarrels, and that common fence, his law,
See, see, they're all eaten out! here's not left one.

Weiter unten:

Hippolito. And must all come to this? fools, wise, all hither?
Must all heads thus at last be laid together?

Seite 77:

Hip. Death's the best painter then: they that draw shapes,
And live by wicked faces, are but God's apes;
They come but near the life, and there they stay:
This fellow draws life too; his art is fuller,
The pictures which he makes are without colour.

Ich brauche die Stelle aus Shakspere nicht hierherzusetzen; Hamlet mit dem Totenschädel in der Hand ist nicht zu verkennen.

Ebenfalls in der 1. Scene des IV. Aktes von *The Honest Whore I. P.* sagt Hippolito:

(Dyce III, 79):

I was, on meditation's spotless wings,
Upon my journey thither.

"So in *Hamlet* I, 5, 29 (nicht I, 1, wie ein Druckfehler bei Dyce angibt):

Haste, let me know it; that I, with wings as swift
As meditation ..."

— Reed.

Die *Hamlet*-Reminiscenzen, die sich in 8 weiteren Middleton'schen Stücken finden, sind ganz derselben Art. Man wird daher auch für die angeführten Stellen in *The Honest Whore I. P.* wahrscheinlich Middleton verantwortlich machen dürfen.

Die Anspielung auf Shakspere's *Othello*, die für die Datierung von Shakspere's Tragödie wichtig geworden ist, steht in der Scene, zu der auch Shakspere's *Hamlet* und *Richard III.* Pate gestanden:

The Honest Whore I. P. Akt I. Sc. 1 (Dyce III, 6):

Hippolito. O, you ha' kill'd her by your cruelty!
Duke. Admit I had, thou kill'st her now again,
And art more savage than a barbarous Moor.

Das kann auf nichts anderes anspielen, als auf Othello. Eine weitere Reminiscenz aus Shakspere's *Othello* in der 1. Scene des III. Aktes unterstützt noch diese Annahme:

(Dyce III, 56):

Candido . . . . when I touch her lip
I shall not feel his kisses.

Reed bemerkte dazu:

"Imitated by Shakspere in *Othello*," act III. sc. 3.

I slept the next night well, was free and merry;
I found not Cassio's kisses on her lips.

Daß der Dichter der 1. Scene des III. Aktes von *The Honest Whore I. P.* hier der Nachahmer ist, und daß dieser Dichter Middleton ist, geht wohl mit Sicherheit aus einer Stelle in einem der späteren Stücke unseres Dichters hervor, wo er den Zug, um den es sich handelt, noch einmal verwendet: In der 2. Scene des IV. Aktes von *Any Thing for a Quiet Life* sagt Knavesby (Dyce IV, 477):

What has his dalliance taken from thy lips? 'tis as sweet as e'er 'twas.

Middleton liebt es, einen entlehnten Zug mehrere Male zu verwenden.

Das Datum von Shakspere's *Othello* wird also wohl auf 1604 stehen bleiben.

Noch ein Shakspere'sches Drama muß für den 1. Teil von *The Honest Wh.* zitiert werden.

„Die Heirat der Liebenden durch Vermittlung des Pater erinnert ein wenig an Romeo, der aber älter sein wird." [1]) Verschiedene Züge im 1. Teil von *The Honest Wh.* sind aus *Romeo and Juliet* herübergenommen: Infelice trinkt, wie Juliet, einen Trank, der sie auf eine bestimmte Zeit in Starrkrampf versetzt:

The Honest Wh. I. P. Akt I. Sc. 3 (Dyce III, 17):

Duke. But, doctor Benedict, does your art speak truth?
Art sure the soporiferous stream will ebb,
And leave the crystal banks of her white body
Pure as they were at first, just at the hour?
Benedict. Just at the hour, my lord.
Duke. Uncurtain her:
[A Curtain is drawn back, and Infelice discovered lying on a couch.
Softly! — See, doctor, what a coldish heat
Spreads over all her body!

---

[1]) Rapp, *Studien über das englische Theater*, S. 8.

Ferner die Bitte des Friar Anselmo (Shakspere's Friar Laurence) um Vergebung wegen seiner Mithilfe zur Verheiratung der beiden Liebenden:

(Dyce III, 117):

Anselmo [*kneeling*].
I have a hand, dear lord, deep in this act,
For I foresaw this storm, yet willingly
Put forth to meet it. Oft have I seen a father
Washing the wounds of his dear son in tears,
A son to curse the sword that struck his father,
Both slain i'th' quarrel of your families.
Those scars are now ta'en off; and I beseech you
To seal our pardon! All was to this end,
To turn the ancient hates of your two houses
To fresh green friendship, that your loves might look
Like the spring's forehead, comfortably sweet,
And your vex'd souls in peaceful union meet.

Man vergleiche damit die Auseinandersetzung des Friar Laurence, *Romeo and Juliet* V, 3, 229.

Die Reminiscenz ist zu deutlich, um zweifelhaft zu erscheinen.

Eine Reihe von Stellen aus dem nun folgenden Drama

(6.) **'The Family of Love'** (lic. 12. Okt. 1607)

liefern den Beweis, daß Middleton auch als Komödiendichter, also in seiner eigentlichen Domäne, von gelegentlichen Vorbildern sich nicht freizumachen vermochte.

Eine Reminiscenz in der ersten Scene des Middletonschen Stückes an eine Stelle in Shakspere's *Romeo and Juliet* bildet nur die Einleitung zu einer Reihe von Entlehnungen aus dieser Tragödie:

Glister (Dyce II, 111) sagt:

Love is a cold heat, a bitter sweet, a pleasure full of pain, a huge loss, and no gain.

Vergleiche *Romeo and J.* I, 1, 182:

Romeo. Why, then, O brawling love! O loving hate!

O any thing, of nothing first create!

. . . . . .

Feather of lead, bright smoke, cold fire, sick health!
Still-waking sleep, that is not what it is!

Die 2. Scene des I. Aktes sodann ist in etwas unerlaubter Weise von Shakspere's großer Liebestragödie beeinflußt.

Gerardine, der Middleton'sche Romeo, belauscht in der Dämmerung seine Geliebte, die an einem Fenster der Nacht ihr Leid klagt, und drängt sich dann, wie Romeo, in ihres Herzens Rat (Dyce II, 116):

[*Maria appears above at a window.*
Ger. Peace: let's draw near the window, and listen if we may hear her.
Mar. Debarr'd of liberty! O that this flesh
Could, like swift-moving thoughts, transfer itself —
. . . . . dear Gerardine,
Despite of chance or guardian's tyranny,
I'd move within thy orb and thou in mine!

Das Vorbild für diese Scene ist die große Liebesscene II, 2 aus *Romeo and Juliet*:

Rom. He jests at scars that never felt a wound.
[*Juliet appears above at a window.*
&c.

Middleton springt nun, nach ein paar persiflierenden Redensarten der beiden Gecken Lipsalve und Gudgeon, die, für Maria allerdings unsichtbar, auf der Bühne bleiben, mit 11 Zeilen auf die 2. Scene des III. Aktes von *Romeo and Juliet* über (Dyce II, 117):

Maria. Come thou, my best companion! thou art sensible,
And canst my wrongs reiterate: thou and I
Will make some mirth in spite of tyranny.
The black-brow'd Night, drawn in her pitchy wain,
In starry-spangled pride rides now o'er heaven:
Now is the time when stealing minutes tell
The stole delight joy'd by all faithful lovers:
Now loving souls contrive both place and means

For wished pastimes: only I am pent
Within the closure of this fatal wall,
Depriv'd of all my joys.

Man vergleiche damit Juliet's glühende Verherrlichung der Nacht, *Romeo and J.* III, 2:

Juliet. Gallop apace, you fiery-footed steeds,
Towards Phoebus' lodging . . . . .
. . . . . .
Spread thy close curtain, love-performing night,
That runaways' eyes may wink, and Romeo
Leap to these arms, untalk'd of and unseen.
Lovers can see to do their amorous rites
By their own beauties; or, if love be blind,
It best agrees with night. Come, civil night,
Thou sober-suited matron, all in black
. . . . . .
Come, gentle night, come, loving, black-brow'd night,
Give me my Romeo . . . . .

Maria wünscht, wie Juliet, die Nacht herbei, 'the black-brow'd Night'. Nach diesem Exkurs in den III. Akt der Shakspere'schen Tragödie kehrt Middleton wieder zur 2. Scene des II. Aktes zurück: Gerardine unterbricht, wie Romeo. den Monolog seiner Geliebten (Dyce II, 117):

Ger. My dear Maria, be comforted in this:
The frame of heaven shall sooner cease to move,
Bright Phoebus' steeds leave their diurnal race,
And all that is forsake their natural being,
Ere I forget thy love.
Mar. Who's that protests so fast?

Juliet sagt an der entsprechenden Stelle II, 2, 52:

What man art thou that thus bescreen'd in night
So stumblest on my counsel?

Nach gegenseitigen Beteuerungen wird Maria dann, wie Shakspere's Juliet, von innen abgerufen (Dyce II, 118):

Maria. Desire's conceit is quick; I apprehend thee:
Be thou as loyal as I constant prove,
And time shall knit our mutual knot of love.
. . . . . .

I prithee, love, attempt not to ascend
My chamber-window by a ladder'd rope:
Th'entrance is too narrow, except this post,
Which may with ease, — yet this is dangerous:
I prithee, do it not. I hear some call:
Farewell!
My constant love let after-actions tell.

[*Exit above.*

Zeile 136 der Shakspere'schen Scene:

[*Nurse calls within.*
I hear some noise within; dear love, adieu!

Nicht nur die Situation, sondern auch die Stimmung dieser ganzen Scene hat Middleton seinem großen Zeitgenossen nachzubilden versucht: Das Zwiegespräch der Liebenden ist trotz der beiden persiflierenden Gecken durchaus ideal gemeint, wirkt aber in dieser seiner Umgebung nicht glücklich. Die von Shakspere erborgte Welt stößt hier mit Middleton's natürlicher Art zusammen. Der Effekt ist ein unangenehmer, weil es dem Dichter nicht gelungen ist, die beiden Welten entweder einander näher zu rücken oder in einen erquicklich wirkenden Gegensatz zueinander zu bringen. An anderer Stelle hat Middleton die ihm fremde Welt ganz einfach travestiert. Man lese die 2. Scene des III. Aktes[1]) von *The Family of Love*, wo der eine der beiden Gecken des Stückes, Lipsalve, als Gerardine verkleidet, die Middleton'sche Juliet von der Straße aus beschmachtet, während der echte Gerardine, hinter seinem Liebchen versteckt, zugegen ist. Das wirkt lustig und deshalb glücklich, es ist echter Middleton.

Die ersten zwei Worte des II. Aktes der *Family of Love* bestehen aus einem schönen, echt Shakspere'schen Bild:

(Dyce II, 128):

Purge. The grey-eyed morning braves me to my face, and calls me sluggard.

Die 3. Scene des II. Aktes von *Romeo and Juliet* beginnt:

---

[1]) Dyce II, 148: [*Maria appears above; Gerardine concealing himself behind her. &c.*

Friar Laurence. The grey-eyed morn smiles on the frowning night.

Bei Shakspere wird das Naturbild weiter ausgemalt; Purge fährt fort:

'tis time for tradesmen to be in their shops.

Also nur das einzelne Bild hat Middleton herübergenommen; 'the grey-eyed morn'.[1]) Es findet sich bei Shakspere nur dieses eine Mal. So schöne Blumen sind selten.

Auch im weiteren Verlauf des Stückes ist das Liebesverhältnis Maria-Gerardine von *Romeo and Juliet* beeinflußt. Das feste Vertrauen der beiden Liebenden aufeinander, ihre „unendliche" Liebe [2]) sucht Middleton womöglich noch glühender zu schildern, als Shakspere. Er überschreitet infolgedessen das Maß echter Empfindung, so daß seine Sprache zuweilen phrasenhaft klingt: es ist die einseitige Übertreibung eines entlehnten Zuges, in die Middleton gelegentlich verfiel.

Man höre (Letzte Scene des III. Aktes, Dyce II, 162):

Gerardine. The elements shall lose their ancient force,
Water and earth suppress the fire and air,
Nature in all use a preposterous course,
Each kind forget his likeness to repair,
Before I'll falsify my faith to thee.
Maria. The humorous bodies' elemental kind
Shall sooner lose th'innated heat of love,
The soul in nature's bounds shall be confin'd,
Heaven's course shall retrograde and leave to move,
Ere I surcease to cherish mutual fire,
With thoughts refin'd in flames of true desire.

---

[1]) Es ist dies ja nicht das einzige Bild, das Middleton aus *Romeo and Juliet* im Gedächtnis geblieben; siehe oben ('the black-browed Night'), und in der 1. Scene von *Blurt, Master-Constable*: 'the jewel that hangs upon the brow of heaven' &c (Dyce I, 230).

[2]) *Romeo and J.* II, 2, 133:

Jul. My bounty is as boundless as the sea,
My love as deep; the more I give to thee,
The more I have, for both are infinite.

The Family of Love V, 2 (Dyce II, 191):

Gerardine. Infinity of love
Holds no proportion with arithmetic.

Die Scene schließt (Dyce II, 163):

Ger. These words are odours on the sacred shrine
Of love's best deity: the marriage-god
Longs to perform those ceremonious rites
Which terminate our hopes . . . . .
. . . . . .
Till then, farewell.
Mar. You'll come upon your cue?
Ger. Doubt not of that.
Mar. Then twenty times adieu.
[*Exeunt.*

In der 2. Scene des II. Aktes von *Romeo and J.*, die ja auch in der 2. Sc. des I. Aktes von *The Family of Love* deutliche Spuren hinterlassen hat, heißt es:

(Zeile 143):

Juliet. If that thy bent of love be honourable,
Thy purpose marriage, send me word to-morrow,
By one that I'll procure to come to thee,
Where and what time thou wilt perform the rite;
And all my fortunes at thy foot I'll lay
And follow thee, my lord, throughout the world.
. . . . . .
To-morrow will I send.
Romeo. So thrive my soul!
Jul. A thousand times good night!
[*Exit above.*

In der 2. Scene des V. Aktes von *The Family of Love* versucht Middleton den Ton von Shakspere's großer Liebestragödie noch einmal anzuschlagen (Dyce II, 191):

Gerardine. . . . . — Maria?
How like to Cynthia, in her silver orb,
She seems to me, attended by love's lamp,
Whose mutual influence and soul's sympathy
Do shew heaven's model in mortality.
Mar. Gerardine?
Aurora, now the blushing sun approaches,
Dart[s] not more comfort to this universe
Than thou to me: most acceptably come!

The art of number cannot count the hours
Thou hast been absent.
Ger. Infinity of love
Holds no proportion with arithmetic.

Die 2. Sc. des II. Aktes von *Romeo and J.* vorzüglich ist es, die hier wiederum nachklingt:

Aurora, now the blushing sun approaches[1]),
Dart[s] not more comfort to this universe
Than thou to me,

sagt Middleton's Maria.

Vergleiche dazu *Romeo and J.* II, 2:

Romeo. But soft! what light through yonder window breaks?
It is the east, and Juliet is the sun.
Arise, fair sun, and kill the envious moon,
Who is already sick and pale with grief,
That thou her maid art far more fair than she.

Aurora und der Mond sind nicht identisch, gewiß; der Vergleichungspunkt des Bildes jedoch ist das Aufgehen der Sonne, vor der alles Übrige verblaßt, das Erscheinen eines Ersehnten. Das, das Wesentliche also, ist es, was Middleton entlehnt hat.

Die Charaktere der beiden Liebenden sind bei Middleton, dem Ton des Stückes entsprechend, verschoben. Der Liebhaber (Gerardine) hat neben seiner Rolle als treuer Liebender noch die einer umsichtigen und listigen Komödienperson; der Charakter der Maria ist dem von Shakspere's Juliet deutlicher nachgebildet, wenn auch das Heldenhafte der Shakspere'schen Figur fehlt. Gleich zu Beginn, in der 1. Sc. des I. Aktes, spricht Maria ihr Credo aus, dem sie durchs ganze Stück treu bleibt (Dyce II, 111):

Mar. Words cannot force what destiny hath seal'd.
Who can resist the influence of his stars,
Or give a reason why 'a loves or hates,

---

[1]) Die alte Ausgabe hat *sons aproache.* Wahrscheinlich ist die ganze Zeile verdorben und das epitheton *blushing* bezieht sich auf Aurora. — S. die Anmerkung von Dyce II, 191.

Since our affections are not rul'd by will,
But will by our affections? 'Tis blasphemy
'Gainst love's most sacred deity, to ask
Why we do love, since 'tis his only power
That sways all our affections: all things which be,
Beasts, birds, men, gods, pay him their fealty.

Rechnet man zu all den eben angeführten Stellen noch die *Romeo*-Reminiscenzen in *Blurt, Master-Constable*, *A Chaste Maid in Cheapside* und *A Mad World, My Masters*, so kann man wohl sagen, daß Middleton diese Shakspere'sche Tragödie recht ausgiebig geplündert hat.

Für seine *Family of Love* hat Middleton ferner noch einen originellen Zug aus dem 1. Teil von Shakspere's *Henry IV.* verwendet:

Akt III, Sc. 5 sagt Mistress Purge:

. . . . . as if I knew you not then as well as the child knows his own father!

"Imitated from Falstaff's *I knew ye as well as that made ye. Henry IV. Part. I. II, 4, 295*" — Dyce (II, 203).

Bullen[1]) setzte hier ein Fragezeichen. Man braucht jedoch nur ein paar Zeilen weiterzulesen, um deutlich zu sehen, daß Middleton hier entlehnt hat.

Mistress Purge fährt fort (Dyce II, 203):

Now, as true as I live, master doctor, I had a secret operation and I knew him then to be my husband e'en by very instinct.

Falstaff:

Why, thou knowest I am as valiant as Hercules: but beware instinct; the lion will not touch the true prince. Instinct is a great matter: I was now a coward on instinct.

Middleton hat den 'instinct' Falstaff's später noch 2 Mal benützt:

S. *The Old Law* (Dyce I, 27):

Second Courtier. 'Twill come to 'em by instinct, man.

Und in *Any Thing for a Quiet Life* (Dyce IV, 432):

Lady Cressingham. How? why, my father was a lawyer,

---

[1]) Bullen, *Middleton*, III, 113.

and died in the commission; and may not I, by a natural instinct, have a reaching that way?

Endlich möge noch eine Stelle Erwähnung finden, in der Dyce eine Reminiscenz an einen Passus in Shakspere's *Love's Labour's Lost* zu sehen glaubte.

In der 3. Sc. des I. Aktes von *The Fam. of Love* heißt es (Dyce II, 124):

Glister. And from what good exercise come you three?

Gerardine. From a play, where we saw most excellent Sampson[1]) *excel the whole world in gate-carrying.*

Dryfat. Was it performed by the youths?

Lipsalve. By youths? Why, I tell thee we saw Sampson, and I hope 'tis not for youths to play Sampson. Believe it, we saw Sampson bear the towngates on his neck from the lower to the upper stage, with that life and admirable accord, that it shall never be equalled, unless the whole new livery of porters set [to] their shoulders.

Cf. *Love's Labour's Lost* I, 2, 73:

— Sampson, master: he was a man of good carriage, great carriage: for he carried the town-gates on his back, like a porter.

Shakspere wie Middleton, der sich an die Stelle in *Love's L. L.* erinnert haben mag, spielen hier wohl auf eine damals bekannte Stelle (in dem verloren gegangenen *Sampson?*) an. Wenn Shakspere auf den *Sampson* von 1602 anspielt, müßte dieser schon 10 Jahre früher[2]) existiert haben; doch steht auch nicht fest, daß Middleton gerade auf dieses Stück Bezug nimmt.

Der *Family of Love* zeitlich am nächsten steht die im Febr. 1608 licensierte Komödie:

(7.) 'Your Five Gallants'.

Im II. und III. Akte dieses Stückes klingen, trotz der sonst durchaus selbständigen Milieu-Schilderung, Töne aus

[1]) Von Henslowe erfahren wir, daß ein Stück '*Sampson*, by Samuel Rowley and Edw. Jubye', im Juli 1602 aufgeführt wurde: s. Malone's *Shakespeare* (by Boswell), III, 327. Auf dieses Drama spielt Middleton vielleicht an.

[2]) Samuel Rowley scheint indes erst 1598/99 aufzutauchen.

den beiden Teilen von Shakspere's *Henry IV.* nach. Die Scenen, in denen Falstaff und Genossen ihr Wesen treiben, mußten auf ein Talent wie Middleton nachhaltigen Eindruck machen.

In der 2. Scene des III. Aktes von *Your Five Gallants* lauert Pursenet, der pocket-gallant, vermummt seinem Genossen Tailby, dem whore-gallant, auf, um ihn auszurauben (Dyce II, 264):

Combe Park.

Enter Pursenet with a scarf over his face, and Boy.

Pur. Boy.

Boy. Sir?

Pur. Walk my horse behind yon thicket; give a word if you descry.

Boy. I have all perfect, sir. [*Exit.*

Pur. So; he cannot be long. &c.

Weiter unten (p. 265):

Enter Tailby.

Pur. Stand!

Tail. Ha!

Pur. Deliver your purse, sir. &c.

Nach einigem Hin- und Herreden bekommt Pursenet die Wertsachen, die Tailby bei sich trägt. In derselben Scene kommt dem Pursenet dann Fitsgrave in die Quere, der gentleman, der die five gallants am Schluß des Stückes entlarvt (Dyce II, 268):

Reenter Boy.

Boy. Master, hist, Master!

Pur. How now, boy?

Boy. I have descried a prize.

Pur. Another, lad?

Boy. The gull, the scholar.

. . . . . .

Enter Fitsgrave.

Pur. Stand!

Fit. You lie; I came forth to go.

Pur. Deliver your purse.

Fit. 'Tis better in my pocket.

Pur. How now? at disputations, signior fool?

Fit. I've so much logic to confute a knave, a thief, a rogue!

[*Attacks and strikes Pursenet down.*

In der 5. Sc. des III. Aktes kommen die beiden gallants dann unter dem Schutz der Gesellschaft wieder mit Fitsgrave zusammen und erzählen einander, in multiplizierter Form, ihr Abenteuer (Dyce II, 274):

Tailby. Troth, I'm sorry for't: pray, how came it, sir?

Pursenet. Faith, by a paltry fray, in Coleman Street.

Fitsgrave. Combe Park he would say.

[*Aside.*

Pur. No less than three at once, sir,
Made a triangle with their swords and daggers,
And all opposing me.

Fit. And amongst those three only one hurt you, sir?

Pur. Ex for ex.[1])

Tail. Troth, and I'll tell you what luck I had too, since I parted from you last.

Pur. What, I pray?

Tail. The day you offered to ride with me, I wish now I'd had your company: 'sfoot, I was set upon in Combe Park by three too.

Pur. Bah!

Tail. Robbed, by this light, of as much gold and jewels as I valued at forty pound.

Das Vorbild zu dieser Raubgeschichte sind nun die bekannten Scenen II, 2 und II, 4 im 1. Teil von Shakspere's *Henry IV.* Das Thema ist bei Middleton allerdings sehr stark variiert; der Gang der Intrigue ist eben ein ganz anderer: hier raubt ein gallant den anderen aus, wird aber dann von dem ehrlichen Fitsgrave, den er auch anfällt, niedergeschlagen. Bei Shakspere sind es fremde Kaufleute, die Falstaff mit seinen drei Genossen ausplündert; Prince Hal und Poins jagen dann diesen ihre Beute wieder ab. Trotzdem liegt ohne Frage eine Reminiscenz vor: das Pferd des Räubers, das hier

[1]) Ex for ex] Can this expression mean 'ecce, for example?' — Dyce II, 274.

wie dort in der Nähe versteckt wird, der Raub selber, und dann hauptsächlich der übertreibende Bericht der jeweiligen Dupierten.

No less than three at once, sir,
Made a triangle with their swords and daggers,
And all opposing me.[1])

Falstaff (1 Henry IV. II, 4, 180):

A hundred upon poor four of us.

An anderer Stelle ist der Eindruck, daß der Bramarbas-Ton Falstaff's eingewirkt habe, schwer von der Hand zu weisen: In der 3. Sc. des II. Aktes (Dyce II, 250):

Vintner. Master Goldstone —

Gol. How now, you conjuring rascal?

Vin. Bless your good worship: you're in humours, methinks.

Gol. Humours? say that again.

Vin. I said no such word, sir. — Would I had my beakers out on's fingers!

Gol. What's thy name, vintner?

Vin. Jack, and please your worship.

Gol. Turn knight, like thy companions, scoundrel, live upon usury, wear thy gilt spurs at thy girdle for fear of slubbering.

Noch je eine Reminiscenz aus dem 2. Teil von *Henry IV.* und aus *Henry V.* schließen sich an:

In der 8. Sc. des IV. Aktes sagt der whore-gallant Tailby (Dyce II, 300):

What an age do we breathe in! who that saw him now would think he were maintained by purses? so, who that meets me would think I were maintained by wenches? As far as I can see, 'tis all one case, and holds both in one court; we are both maintained by the common roadway!

"A double entendre is intended. 'Road-whore'" sagt Bullen III, 220 seines 'Middleton'. Cf. *2 Henry IV. II, 2, 182:*

Prince . . . . . This Doll Tearsheet should be some road.

Poins. I warrant you, as common as the way between Saint Alban's and London.

---

[1]) Siehe oben.

Die Entlehnung aus Shakspere's *Henry V.* betrifft einen Ausdruck der Mistress Quickly bei der Erzählung von Falstaff's Sterben (*Henry V.* II, 3, 11):

A' made a finer end and went away an it had been any christom child.

In der 5. Sc. des III. Aktes von *Your Five Gallants* sagt Pursenet, der pocket-gallant, von dem Vater seines Burschen, der sich eben als Taschendieb versuchte und dabei ertappt wurde (Dyce II, 276):

. . . . . a fine old man to his father; it would kill his heart, i' faith; he'd away like a chrisom.

Der Ausdruck kommt in dieser Kombination (he went away like . . . . .) nur noch in Shakspere's *Henry V.* vor, und man braucht umsoweniger daran zu zweifeln, daß Middleton hier entlehnt hat, als ja noch andere Reminiscenzen an Shakspere's großen Historiencyklus in *Your Five Gallants* vorkommen. In *The Family of Love*, dem zeitlich unmittelbar vorhergehenden Stück, spuckt auch schon, wenngleich nur vorübergehend, der Geist Falstaff's.[1])

Ebenfalls in der 5. Scene des III. Aktes von *Your Five Gallants* sagt Goldstone, der cheating-gallant, im Eintreten zu Pursenet, dem pocket-gallant:

Gol. Yea, at your book so hard?

Dazu bemerkt Dyce (II, 274):

"Perhaps it is hardly worth noticing, that, in the *Third Part of Henry VI.* act V. sc. 6, Gloster says to Henry,

Good day, my lord: what, at your book so hard?

Hier handelt es sich um eine mehr oder minder sprichwörtliche Redensart: von Entlehnung wird man hier vielleicht nicht sprechen können.[2])

Eine, wenn auch ganz abrupte Reminiscenz an eine Shakspere'sche Stelle repräsentiert dann noch der Schluß der

---

[1]) Siehe oben und Dyce, II, 203.

[2]) Der Ausdruck kommt mit einer leichten Variation noch einmal in *Your Five Gallants* vor: In der 1. Sc. des I. Aktes sagt Primero, der bawd-gallant, im Eintreten zu Frippery, dem broker-gallant (Dyce II, 219): *What, so hard at your prayers?*

5. Sc. des III. Aktes von *Your Five G.*, welcher der 3. Scene des IV. Aktes von Shakspere's *Taming of the Shrew* entnommen ist:

Petruchio jagt den Schneider, der die bestellten Kleider für Kate bringt, unter allerlei Vorwänden und weidlichem Schimpfen aus dem Haus, so daß Kate nichts bekommt. Dasselbe tut Goldstone in der erwähnten Scene (Dyce II, 278):

Goldstone [zum Schneider]:

How, you rogue, costly? out a' th' house, you slipshod, sham-legged, brown-thread-penny-skeined rascal!

Second Courtesan. Nay, my sweet love —

[*Exit Tailor.*

Petruchio [zum Schneider] IV, 3, 110:

Thou flea, thou nit, thou winter-cricket thou!
Braved in mine own house with a skein of thread?
Away thou rag . . . . .

Für die Ähnlichkeit in der letzten Scene von *Your Five Gallants* mit dem Schluß von Shakspere's *Measure for M.* siehe die Besprechung von *Michaelmas Term.*

Curriculum vitae.

Hugo Jung, geb. den 2. Aug. 1877 zu Lans bei Innsbruck, evangelisch, Sohn des Ingenieurs J. Jung, wohnhaft zu München, absolvierte das Realgymnasium Stuttgart, studierte an den Universitäten München, Tübingen, Genf, München, und unterzog sich dann in den Jahren 1899, 1900 und 1901 mit Erfolg der Lehramtsprüfung für neuere Sprachen in München.